

Durham Research Online

Deposited in DRO:

14 September 2018

Version of attached file:

Accepted Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Clarke, Jan (2018) 'La création d'un répertoire national : la Comédie-Française de 1680 à 1689.', *Littératures classiques.*, 95 (1). pp. 77-88.

Further information on publisher's website:

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2018-1-page-77.htm>

Publisher's copyright statement:

Additional information:

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

Jan Clarke

La création d'un répertoire national : la Comédie-Française de 1680 à 1689

L'idée d'un répertoire national n'est nulle part plus fortement enracinée qu'en France, où toute l'activité théâtrale du XVII^e siècle se réduit très souvent dans l'imagination populaire à trois hommes, Corneille, Molière et Racine. Quant à la Comédie-Française, elle est connue traditionnellement comme « la Maison de Molière ». Mais Molière disparut sept ans avant la création de la Comédie-Française et le vide fut comblé par une autre troupe, celle de l'Hôtel Guénégaud, qui était en quelque sorte la continuation de la troupe de Molière, et qui réussit à garder intact le patrimoine moliéresque. En fait, comme nous voyons d'après la Figure 1, quand la Comédie-Française fut fondée en 1680, c'était à la suite d'une série de mouvements et de décisions qui réunirent des comédiens de trois troupes différentes, dont deux (celle de Molière et celle du Marais) avaient précédemment été réunies à Guénégaud. Ce sont les effets de ces différentes unions et en particulier l'intégration des œuvres du répertoire de ces troupes à celui de la Comédie-Française qui seront examinés dans cet article.

Lorsque Molière mourut en 1673, il y avait cinq compagnies théâtrales actives à Paris : l'Hôtel de Bourgogne, célèbre pour sa manière de jouer les tragédies ; le Marais, plutôt versé dans les pièces à grand spectacle ou « pièces à machines » ; la troupe de Molière, experte en comédies et comédies-ballets ; une compagnie italienne qui partageait la salle du Palais-Royal avec Molière ; et l'Académie royale de musique de Jean-Baptiste Lully, qui représentait ses tragédies lyriques. Mais trois de ces troupes ne se cantonnaient pas uniquement à leurs spécialités et, à l'exception de l'Académie et des Italiens, les autres compagnies représentaient (ou avaient représenté) une grande variété de genres.

Molière mourut le 17 février 1673. Les compagnies théâtrales faisaient relâche à Pâques et c'était alors le moment où les comédiens pouvaient

changer de troupe s'ils le souhaitaient. À Pâques 1673, quatre comédiens profitèrent de cette occasion pour passer de la troupe de Molière à celle de l'Hôtel de Bourgogne ; et très vite la salle du Palais-Royal fut accordée à Lully¹. Ainsi, en quelques semaines, la troupe de Molière avait perdu son chef, son dramaturge principal, quatre de ses membres, et sa salle. Néanmoins, les comédiens qui restaient furent solidaires et réussirent à louer une nouvelle salle dans l'Hôtel Guénégaud ; ils y furent rejoints par les Italiens, qui allaient partager le théâtre avec la nouvelle troupe tout comme ils avaient partagé le Palais-Royal avec Molière. Il restait donc quatre compagnies : celles de l'Hôtel de Bourgogne et de l'Hôtel Guénégaud, l'Académie royale de musique et les Italiens.

Figure 1 : Troupes parisiennes des années 1630 aux années 1700

1630	Hôtel de Bourgogne	Marais			
1640			Illustre Théâtre	Italiens	
1650					
1660			Molière		
1670		Guénégaud			Opéra
1680	Comédie-Française				
1690					
1700					

Ce nombre fut encore réduit en 1680. La rivalité entre les deux troupes de comédiens français était intense et l'Hôtel de Bourgogne fut profondément affaibli en 1679 quand la troupe de Guénégaud convainquit l'actrice tragique la plus célèbre de sa génération, Mlle Champmeslé, de quitter l'Hôtel de Bourgogne pour la rejoindre, ce qui lui permit d'ajouter les chefs d'œuvre tragiques les plus éminents à son répertoire². L'Hôtel de Bourgogne répondit en jouant du Molière, mais sans beaucoup de succès³ ; la salle fut bientôt fermée par ordre du roi et la plupart des comédiens furent transférés à l'Hôtel Guénégaud afin de créer la Comédie-Française. Les Italiens, pour leur part, furent obligés de déménager à l'Hôtel de Bourgogne⁴. Il restait donc trois troupes, chacune avec son « monopole » :

¹ Pour une analyse de ces événements, voir Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume One: Founding, Design and Production*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen, 1998, p. 1-56.

² *Ibid.*, p. 120.

³ Voir Sylvie Chevalley, « Les derniers jours de l'Hôtel de Bourgogne », *Revue d'histoire du théâtre*, 17, 1965, p. 404-407.

⁴ Les Italiens se plaignaient du fait qu'il y avait moins d'étrangers dans leur nouveau quartier. En récompense, la Comédie-Française fut obligée de contribuer pour 800 livres

la Comédie-Française pour les pièces en français, la Comédie-Italienne pour les pièces en italien, et l'Académie royale de musique pour les pièces en musique. Cette nouvelle configuration ne fut pas reçue avec autant d'empressement par tout le monde, d'autant que Lully avait cherché dès 1673 à empêcher les autres troupes d'utiliser la musique théâtrale et que les Italiens commençaient à jouer en français⁵.

Quatre sources différentes apportèrent ainsi leur contribution au répertoire de la Comédie-Française : les pièces déjà représentées par la troupe de Molière et celle du Marais, celles de l'Hôtel Guénégaud lui-même, et celles de l'Hôtel de Bourgogne. J'ai étudié le répertoire de l'Hôtel Guénégaud dans plusieurs livres et articles⁶, et mes conclusions générales sont les suivantes : le nombre de pièces jouées chaque saison furent de plus en plus nombreuses (de 20 à 50), et trois d'entre elles, en moyenne, étaient des créations⁷. La plus grande partie du répertoire se composait donc de pièces anciennes : il comprenait quelques reprises notables d'œuvres qu'on n'avait pas vues depuis un certain temps, mais il s'agissait majoritairement des pièces du répertoire de base de la troupe. Les pièces qui appartenaient à ce répertoire bien rôdé étaient jouées régulièrement à un rythme de une à cinq représentations par saison. J'ai remarqué aussi une augmentation du nombre de soirées où l'on jouait deux pièces, ce que j'ai interprété comme une volonté, pour la troupe, de soutenir un certain nombre de pièces dont le public commençait à se lasser. Je travaille actuellement sur les premières années de la Comédie-Française ; j'examine les changements de son statut, aussi bien social que politique, aussi bien que le contrôle parfois capricieux qu'elle dut subir de la part de la Maison du roi. Je cherche enfin à déterminer si les stratégies, déjà notées pour l'Hôtel Guénégaud, se poursuivent, en observant la manière dont le répertoire de la troupe s'est développé dans ces nouvelles circonstances. Mais il s'agit pour l'instant de

par an au loyer de l'Hôtel de Bourgogne, ce contre quoi elle protestait régulièrement et avec beaucoup d'amertume (Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume Two: the Accounts Season by Season*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen, 2001, p. 398).

⁵ Jan Clarke, « Music at the Guénégaud Theatre, 1673-1680 », *Seventeenth-Century French Studies*, 12, 1990, p. 89-110; Clarke, *Guénégaud II*, p. 398.

⁶ *Guénégaud I*, chap. 5 ; « Molière at the Guénégaud Theatre, 1673-1680 », *Seventeenth-Century French Studies*, 8, 1986, p. 177-184 ; « Repertory and Revival at the Guénégaud Theatre, 1673-1680 », *Seventeenth-Century French Studies*, 10, 1988, p. 136-153 ; « Comment définir mineur/majeur ? Une étude du répertoire de la troupe de Molière et de la compagnie de l'Hôtel Guénégaud », *Littératures classiques*, 51, 2004, p. 187-204 ; « Pierre Corneille dans les répertoires des troupes de Molière et de l'Hôtel Guénégaud », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 106, 2006, p. 571-598 ; « Tristan dans les registres », *Cahiers Tristan l'Hermite*, 37, 2015, p. 23-45.

⁷ Ces chiffres sont, bien sûr, approximatifs.

travaux en cours, et je signalerai dans cet article, là où il le faut, des chemins potentiellement intéressants mais jusqu'ici inexplorés.

On dit parfois que la Comédie-Française fut fondée pour préserver le répertoire national. En fait, elle fut plutôt conçue comme un conservatoire d'art dramatique, comme nous pouvons le constater en lisant la lettre de cachet signée par le roi le 21 octobre 1680, où il déclare que l'union des deux troupes a été effectuée : « affin de rendre les Représentations des Comédies plus parfaites par le moyen des acteurs et actrices auxquels Elle a donné place dans lad. Troupe⁸ ». À bien des égards la Comédie-Française est une continuation directe de ce qui l'avait précédée⁹ : son organisation interne est la même que celle de la troupe de l'Hôtel Guénégaud avec le même système de parts et de pensions. Et, au moment de sa création, les représentations ne furent même pas interrompues ; on y donna les mêmes pièces qu'à la soirée précédente (*Phèdre* de Racine et *Les Carrosses d'Orléans* de Champmeslé) et l'événement est consigné dans le registre de la troupe uniquement par une note laconique : « Aujourd'huy la jonction des deux troupes s'est faite et Mess.^{rs} de l'hostel de Bourgogne ont représenté avec nous¹⁰ ». Néanmoins, la Comédie-Française était bien différente de plusieurs façons. Pour commencer, les effectifs de la troupe furent plus importants. En 1672-1673, la troupe de Molière était composée de treize comédiens, et celle du Marais de onze¹¹ ; en 1679-80 la compagnie de l'Hôtel Guénégaud, qui avait réuni des comédiens du Palais-Royal et du Marais, comptait dix-sept membres¹² ; mais la Comédie-Française au moment de sa création en avait vingt-sept¹³.

Plus significatif encore, la nouvelle compagnie avait un théâtre à elle toute seule. Comme nous l'avons vu, la troupe de l'Hôtel Guénégaud partageait sa salle avec les Italiens : les Français jouaient les jours les plus fréquentés (mardi, vendredi, dimanche), tandis que les Italiens prenaient les quatre jours qui restaient¹⁴. Avec l'augmentation de la troupe et le départ des Italiens à l'Hôtel de Bourgogne, la Comédie-Française pouvait

⁸ La Grange, *Registre*, dir. B. E. Young et G. P. Young, 2 vols, Paris, Droz, 1947, I, 242.

⁹ Jan Clarke, « Another look at the Comédie-Française as the "Maison de Molière" », *Nottingham French Studies*, 33, 1994, p. 71-82.

¹⁰ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, *Registre 1680-1681*, p. 78.

¹¹ Sylvie Chevalley, « Le "Registre d'Hubert" 1672-1673 : étude critique », *Revue d'histoire du théâtre*, 25, 1973, p. 145-195, p. 153 ; S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, 2 vols, Paris, Nizet, 1954-58, II, 184.

¹² Clarke, *Guénégaud II*, pp. 354-355.

¹³ William D. Howarth, *French Theatre in the Neo-Classical Era, 1550-1789*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 288-289.

¹⁴ Pour une explication des jours de représentation, voir Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Lyon: Michel Mayer, 1674; Tübingen, Gunter Narr, 2009, pp. 104-105.

(en théorie) jouer sept jours sur sept, à la fois à la ville et à la cour. Cela n'était pas entièrement nouveau ; la troupe de l'Hôtel Guénégaud avait déjà profité des absences occasionnelles des Italiens, lorsqu'ils étaient partis à la cour ou à l'étranger, pour jouer tous les jours, et il semble qu'au cours de la saison 1679-1680, les Français aient même voulu les faire expulser de la salle pour en jouir tout seuls¹⁵. Mais les conséquences ne furent assurément pas celles qu'ils auraient souhaité, surtout lorsqu'ils se trouvèrent obligés de contribuer pour 800 livres par an au loyer de l'Hôtel de Bourgogne¹⁶. De plus, en dépit de sa taille considérable, la Comédie-Française eut bien du mal à fournir l'effectif nécessaire lorsqu'il fallut non seulement jouer à la ville tous les jours mais aussi faire des voyages à la cour, parfois pour de longues périodes¹⁷.

Avant de poser plus directement la question du répertoire, ma dernière remarque concerne l'information que nous possédons par rapport aux différentes compagnies. En effet, si les registres de l'Hôtel Guénégaud et de la Comédie-Française ont été conservés, il nous reste uniquement trois registres « officiels » pour la troupe de Molière, plus le registre personnel de La Grange. Et les seuls renseignements que nous ayons pour l'Hôtel de Bourgogne et le Marais sont ceux que des générations de chercheurs ont pu glaner dans des sources diverses.

La Comédie-Française résida à l'Hôtel Guénégaud à partir de la saison 1680-81 (elle fut fondée le 25 août 1680) et continua à l'occuper jusqu'en 1687, date à laquelle on lui ordonna de chercher un nouvel établissement à cause de la trop grande proximité de sa salle avec le Collège des Quatre Nations¹⁸. La recherche d'un nouveau lieu et la construction d'une salle prirent deux ans et ce ne fut qu'en avril 1689 que la compagnie déménagea dans ce qui est maintenant la « rue de l'Ancienne-Comédie ». À ce moment-là – et c'est le terme de mes recherches – l'Hôtel Guénégaud redevint un jeu de paume.

La première chose qui frappe en regardant le répertoire de la Comédie-Française est la grandeur de l'échelle sur laquelle elle opérait. Si on laisse

¹⁵ Voir Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680). Volume Three: the Demise of the Machine Play*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen, 2007, p. 188-201.

¹⁶ Voir n. 4. En 1685, ils demandèrent même le droit de jouer deux jours par semaine à l'Hôtel de Bourgogne puisqu'ils contribuaient au loyer (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R52_0_1685, Feuilles d'assemblée, 1685, 9 avril).

¹⁷ Voir à titre d'illustration la lettre envoyée par Hauteroche à La Grange où il se plaint du fait que la troupe a dû cesser de jouer à la ville puisque tous les acteurs comiques étaient à la cour, dans Pierre Mèlèse, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934, p. 70.

¹⁸ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R18, Registre 1686-1687, p. 70v.

de côté la première saison incomplète, on note que la troupe donna entre 282 et 353 représentations par saison ; et si nous omettons le chiffre pour 1683-1684, qui est exceptionnellement bas pour des raisons qui sont connues¹⁹, la moyenne fut de 335. Tout aussi impressionnante est l'ampleur du répertoire. Au cours de ces neuf saisons, la troupe donna 201 pièces différentes, ou pour être plus exact, 200 pièces plus « une danse de Gigogne ». Et ce n'est pas le cas que ces œuvres furent données pendant un certain temps avant de disparaître du répertoire. En effet, si on laisse encore une fois de côté la première saison, on voit que les vingt-sept membres de la troupe jouèrent entre 98 et 106 pièces différentes durant chacune des autres saisons. Entre 9 % et 13 % de celles-ci étaient des créations²⁰, ce qui veut dire qu'entre 87 % et 91 % des pièces données dans une saison ou vinrent directement des répertoires des deux troupes constituantes ou furent réintroduites.

Comme pour les troupes de Molière et de l'Hôtel Guénégaud, les soirées où l'on jouait deux pièces étaient assez nombreuses. Mais les deuxième pièces n'étaient pas forcément des farces en un acte²¹. À titre d'exemple, on notera que les trois soirées de 1688-1689 où l'on joua *Les Amants magnifiques* de Molière suivi de son *Amphitryon* furent nécessairement très longues. Il est d'ailleurs intéressant de constater que certaines pièces sont tantôt en première et tantôt en deuxième position. Si la plupart sont des comédies de Molière²², la liste comprend aussi des œuvres d'autres auteurs²³ : deux d'entre elles – toutes les deux des créations (*Le Notaire obligeant* et *Le Brutal de sang froid*) – furent jouées une seule fois en première position, avant qu'il fût décidé qu'elles étaient plus proprement des « petites pièces ». Mais d'autres se trouvent en première et en deuxième position au cours d'une seule saison – un phénomène pour lequel je n'ai pas d'explication mais qui témoigne de la flexibilité de la troupe en ce qui concerne la programmation.

Jusqu'ici j'ai employé « répertoire » dans le sens moderne du terme : « Liste des pièces, des œuvres qui forment le fonds d'un théâtre et sont

¹⁹ Les représentations furent suspendues pendant 23 jours à cause du décès de la reine et pendant 14 jours pour le jubilé déclaré par le pape (La Grange, *Registre*, dir. Young et Young, p. 322, 327).

²⁰ Puisque cet article traite du répertoire des pièces anciennes jouées à la Comédie-Française, je n'ai pas donné la liste des pièces nouvelles qui y furent créées.

²¹ Chez Molière on jouait parfois deux tragédies ensemble, ce qui n'arriva jamais à la Comédie-Française pendant cette période.

²² *L'École des maris*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *L'Amour médecin*, *Les Fâcheux*, *Georges Dandin*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Sicilien*, et *Amphitryon*.

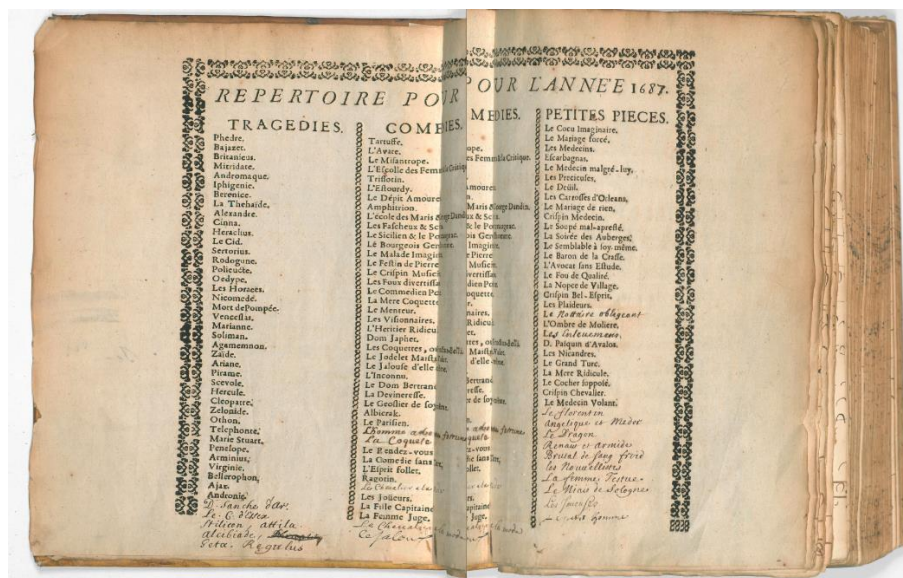
²³ *Les Plaideurs* de Racine, *Le Crispin médecin* de Hauteroche, *Les Nicandres* de Boursault, *Le Notaire obligeant* de Dancourt, et *Brutal de sang froid* d'un auteur anonyme.

susceptibles d'être reprises »²⁴, mais le mot avait une signification légèrement différente au XVII^e siècle, comme nous pouvons le voir lorsque Chappuzeau décrit les raisons pour lesquelles les comédiens s'assemblent :

Ils s'assemblent encore, quand ils jugent à propos de dresser un *Repertoire*, c'est à dire, une liste de vieilles pieces pour entretenir le Theâtre durant les chaleurs de l'Esté et les promenades de l'Autonne, et n'estre pas obligez tous les soirs qu'on represente de deliberer à la haste et en tumulte de la piece qu'on doit annoncer²⁵.

Certains de ces « répertoires » furent imprimés et quelques-uns ont survécu collés à l'intérieur des registres. Par exemple, la Figure 2 montre le « répertoire » imprimé pour l'année 1687, avec un certain nombre de titres ajoutés à la main²⁶.

Figure 2 : « Répertoire » pour l'année 1687



²⁴ *Le Petit Robert de la langue française* (2016), « répertoire ».

²⁵ Chappuzeau, *Le Théâtre français*, p. 169. Il explique l'importance des différentes saisons ainsi : « Toutes les saisons de l'année sont bonnes pour les bonnes Comedies : mais les grans Auteurs ne veulent guere exposer leurs Pieces nouvelles que depuis la Toussaint jusques à Pasques, lorsque toute la Cour est rassemblée au Louvre ou à St Germain. Ainsi l'hyver est destiné pour les Pieces Heroïques, et les Comiques regnent l'Esté, la gaye saison voulant des divertissemens de même nature » (p. 104).

²⁶ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, R19, Registre 1687-1688, avant la page de titre.

Si l'on prend le répertoire de la Comédie-Française dans l'ensemble (et non pas saison par saison), on note que la troupe donna 83 créations et 118 pièces anciennes. Le contraste est frappant entre ces chiffres et ceux qui comparent le pourcentage des créations au pourcentage des pièces anciennes, saison par saison, mais peut s'expliquer par le fait que, à long terme, peu de créations furent intégrées au répertoire, ce qui indique peut-être un manque de succès. Mais la troupe s'améliora avec le temps, et la majorité des pièces qui ne furent données que pendant une ou deux saisons furent créées au début de notre période.

En ce qui concerne les pièces anciennes, certaines avaient été données par plus d'une des troupes constituantes, ce qui complique l'analyse. Des 118 pièces anciennes jouées à la Comédie-Française, 62 d'entre elles (ou 52 %) avaient été données à Guénégaud. Parmi celles-ci on compte la majorité des pièces de Molière²⁷ et quelques tragédies de Pierre Corneille et de Racine²⁸, ainsi que d'autres pièces d'auteurs aujourd'hui moins connus qui avaient été créées à Guénégaud au cours des sept saisons précédentes²⁹. Si l'on met de côté une poignée de « petites pièces³⁰ », on observera que les pièces les plus intéressantes sont celles qui passèrent directement du répertoire de l'Hôtel Guénégaud à celui de la Comédie-Française. Certaines d'entre elles étaient véritablement très anciennes : elles avaient été jouées par la troupe de Molière dès son retour à Paris en 1658³¹. La façon dont ces pièces furent introduites est tout aussi intéressante car, comme on pouvait s'y attendre, la majorité des œuvres qui venaient du répertoire de l'Hôtel Guénégaud furent données pour la première fois à la Comédie-Française au cours des deux premières saisons,

²⁷ Des 32 pièces de Molière, 7 seulement ne furent pas jouées à la Comédie-Française pendant cette période : *La Jalousie du barbouillé*, *Le Médecin volant*, *Dom Garcie de Navarre*, *L'Impromptu de Versailles*, *La Princesse d'Élide*, *Pastorale comique*, et *Mélicerte*.

²⁸ *Le Cid*, *Rodogune*, *Cinna*, *Héraclius*, *Polyeucte* de Pierre Corneille ; et *Phèdre*, *Bajazet*, *Britannicus*, *Mithridate*, *Andromaque*, et *Bérénice* de Racine.

²⁹ *Coriolan* d'Abeille ; *Le Gentilhomme meunier* d'un auteur anonyme ; *Les Carrosses d'Orléans* de Champmeslé ; *Ariane*, *L'Inconnu*, *La Devineresse* et *Le Comédien poète* de Thomas Corneille ; *Agamemnon* de Pader d'Assezan (plus tard revendiqué par Boyer) ; *Panurge* de Montauban ; et *Pirame et Thisbé* de Pradon.

³⁰ *Dom Pasquin d'Avalos* de Montfleury, *L'Avocat sans étude* de Rosimond, et *La Dupe amoureuse* et *Le Désespoir extravagant* de Subligny.

³¹ *Dom Bertrand de Cigarral* (1651) et *La Comtesse d'Orgueil* (1670) de Thomas Corneille ; *Les Visionnaires* (1637) de Desmarets ; *Scévole* (1646) de Du Ryer ; *Les Charmes de Félicie* (1651) de Montauban ; *Astrate* (1664), *Tibérinus* (1661) et *Les Coups de l'amour et de la fortune* (1656) de Quinault ; *Venceslas* (1647) de Rotrou ; *L'Héritier ridicule* (1649) de Scarron ; et *Mariane* (1636) de Tristan.

mais six furent introduites ultérieurement³². Si on laisse de côté les « petites pièces », deux d'entre celles-ci (*Panurge* et *Le Comédien poète*) comprenaient un fort élément spectaculaire et contribuaient ainsi à une stratégie gouvernant le choix des reprises – dont je parlerai ci-dessous. Mais s'il est clair que la mise à l'affiche de *Coriolan* s'explique par le fait que la pièce permettait une « grande reprise », puis qu'elle n'avait pas été jouée à Guénégaud depuis les 18 représentations de 1675-1676, la programmation de *La Comtesse d'Orgueil* — qui avait été jouée deux fois uniquement à Guénégaud en 1677-78 après avoir été créée au Marais³³ — reste plus difficile à comprendre.

Si l'on compare la provenance des pièces anciennes mises au répertoire du nouveau théâtre, on peut observer que 57 (ou 48 %) d'entre elles viennent directement du répertoire de l'Hôtel de Bourgogne, sans avoir été jouées à Guénégaud³⁴, si bien qu'on assiste à un équilibre presque parfait des contributions des compagnies constituantes. D'autres troupes avaient elles aussi joué un certain nombre de ces œuvres³⁵ ; et encore une fois quelques-unes étaient très anciennes³⁶. Il faut noter aussi une proportion élevée de pièces composées par les « comédiens poètes » de la troupe :

³² *Le Comédien poète* en 1682-1683 ; *Panurge* en 1683-1684 ; *La Comtesse d'Orgueil* en 1686-1687 ; et *Coriolan* et deux « petites pièces », *Dom Pasquin d'Avalos* et *Le Désespoir extravagant* en 1688-1689.

³³ La plupart des critiques s'accorde pour dire que cette pièce fut créée à l'Hôtel de Bourgogne, mais selon Christopher J. Gossip, le permis d'imprimer spécifie qu'elle avait été donnée au Marais (« Vers une chronologie des pièces de Thomas Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 74, 1974, p. 665-678, 1038-1058, p. 1046).

³⁴ *La Jalouse d'elle-même* de Boisrobert ; *Les Nicandres* et *Le Médecin Volant* de Boursault ; *L'Ombre de Molière* de Brécourt ; *Les Fragments de Molière* et *Crispin chevalier* de Champmeslé ; *Sertorius*, *Le menteur*, *Nicomède*, *Œdipe*, *Horace*, *Pompée*, *Othon*, *Agésilas*, et *Dom Sanche* de Pierre Corneille ; *Le Comte d'Essex*, *Jodelet prince*, *Le Baron d'Albikrac*, et *Stilicon* de Thomas Corneille ; *Le Campagnard* de Gillet ; *Crispin musicien*, *Le Deuil*, *Le Souper mal appretté*, et *Crispin médecin* de Hauteroche ; *Crispin précepteur* de La Tuillerie ; *La Femme juge et partie*, *L'École des jaloux* (jouée également sous les titres de *La Turquie* et *Le Grand Turc*) et *La Fille capitaine* de Montfleury ; *L'Après-souper des auberges*, *Les Coquettes* et *Le Baron de la Crasse* de Poisson ; *La Mère coquette*, *Bellérophon* et *L'Amant indiscret* de Quinault ; *Les Plaideurs*, *Iphigénie*, *La Thébaïde*, et *Alexandre* de Racine ; *Dom Japhet* et *Jodelet maître* de Scarron ; et *Le Parasite* de Tristan.

³⁵ *Sertorius*, *Le menteur*, *Horace*, *Pompée*, *Jodelet prince*, *Dom Japhet*, et *Jodelet maître* au Marais et par la troupe de Molière ; et *Le Campagnard*, *La Mère coquette*, *Nicomède*, *La Thébaïde*, et *Alexandre* par la troupe de Molière seule.

³⁶ Notamment *Le menteur* (1642/3), *Œdipe* (1659), *Horace* (1640), *Pompée* (1641/3?), *Dom Sanche* (1649/50), *Jodelet prince* (1655), *Le Campagnard* (1657), *L'Amant indiscret* (1654), *Nicomède* (1651), *Dom Japhet* (1652), *Jodelet maître* (1645), et *Le Parasite* (1654).

Brécourt, Champmeslé, Hauteroche, La Tuillerie, et Poisson³⁷. Deux de ces pièces sont d'un intérêt particulier : *L'Ombre de Molière* (1674) de Brécourt, où l'on voyait un acteur dans le rôle du dramaturge à côté de quelques-uns de ses personnages les plus célèbres, et *Les Fragments de Molière* (1677) de Champmeslé, qui comprend quelques scènes de *Dom Juan* qui n'avait pas encore été publié, et une autre scène empruntée aux *Fourberies de Scapin*³⁸. S'il paraît clair que les membres de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne avaient commandé ces pièces afin de profiter de la disparition de Molière en 1673 (et il y avait parmi eux quelques-uns de ses anciens compagnons qui avaient créé ces rôles), il est peut-être plus surprenant de les voir jouées à la Comédie-Française à côté des œuvres de Molière lui-même, ce qui témoigne sans doute du fait que les œuvres de Poquelin, trop souvent représentées, commençaient à ennuyer le public, alors qu'il pouvait peut-être mieux apprécier la réapparition de ses personnages les plus célèbres dans de nouvelles situations³⁹.

Le nombre de pièces anciennes entrant au répertoire baissa considérablement, comme on pourrait l'imaginer, au cours des saisons : de 70 en 1680-1681, il passa à 19 en 1681-1682, à 8 en 1682-1683, pour finir entre 0 et 6 pendant les saisons ultérieures. Les pièces anciennes ajoutées après le premier contingent des années 1680-1683, semblent correspondre à la mise en place d'une programmation propre à augmenter la dimension spectaculaire du répertoire. Cependant, deux pièces reprises, *L'Ambigu comique* de Montfleury (1683-84) et *Attila* de Pierre Corneille (1685-1686) restent en dehors de cette stratégie puisqu'elles ne comprennent pas d'élément spectaculaire et viennent respectivement des répertoires du Palais-Royal et du Marais, sans être passées par celui de l'Hôtel de Bourgogne ou celui de l'Hôtel Guénégaud. Toutes les deux sont des tragédies, mais *L'Ambigu* comprend aussi trois « petites pièces » qui servent de prologue et d'« intermedes » entre les actes de l'histoire des « Amours de Didon et d'Énée »⁴⁰. On peut comprendre la volonté d'ajouter

³⁷ Chappuzeau souligne combien il est avantageux pour une troupe de pouvoir fournir ses propres pièces, en remarquant qu'il y cinq « comédiens poètes » parmi les membres de la Troupe Royale (de l'Hôtel de Bourgogne) (*Le Théâtre français*, p. 98).

³⁸ Sur ces deux pièces, voir Jan Clarke, « Du Molière sans Molière », in *Ombres de Molière: naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, dir. Martial Poirson, Paris, Armand Colin, 2012, p. 55-73.

³⁹ À partir de 1676, une scène de noce comique prise dans *Le Triomphe des dames* de Thomas Corneille fut incluse dans *L'Inconnu* du même auteur, dans laquelle figuraient des personnages tirés de certaines pièces de Molière (*ibid.*, p. 60-73).

⁴⁰ La forme curieuse de la pièce est signalée par le titre ; « *Ambigu*, [...] Repas où l' on sert en mesme temps la viande & le fruit, ensorte qu' on ne sçauroit dire si c' est un souper ou une collation. » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, t. 1).

une autre œuvre de Pierre Corneille à celles qui étaient déjà dans le répertoire, mais le choix de *L'Ambigu* est plus difficile à expliquer, sauf tout simplement à considérer que cette reprise est une indication de sa popularité.

Le public parisien du XVII^e siècle aimait passionnément le spectacle, surtout quand il était accompagné de musique. En fait, la musique fut pendant longtemps considérée comme un attribut essentiel de la scène spectaculaire, autant pour couvrir le bruit de la machinerie théâtrale que comme attraction en elle-même. Dès les années 1640, le Marais s'était spécialisé dans la production des pièces à machines, bien que d'autres œuvres spectaculaires aient été jouées à l'Hôtel de Bourgogne et que Molière ait développé sa propre variation générique avec la comédie-ballet. L'Hôtel Guénégaud aussi avait connu de notables succès avec *Circé* et *L'Inconnu* de Thomas Corneille et Donneau De Visé. On sait encore que, lorsque Lully obtint le contrôle de l'Académie royale de musique et prit des mesures afin de limiter l'accès au spectaculaire des autres compagnies en muselant la musique de scène, limitée à six instruments et deux chanteurs, la troupe de l'Hôtel Guénégaud tenta de résister en imaginant des productions comme *La Devineresse* de Thomas Corneille et Donneau De Visé, où le côté spectaculaire dépendait moins de la musique⁴¹.

Cette fascination pour le spectaculaire est tout aussi apparente dans les programmes de la Comédie-Française, et parmi les premières pièces à y être reprises on observe un bon nombre de comédies-ballets de Molière. *L'Inconnu* et *La Devineresse* furent encore ajoutées au répertoire au cours de la première saison, tandis que la première comédie nouvelle à y être jouée reflète cette même tendance, puisque *Les Fous divertissants* de Poisson – dont la partition est de Charpentier – développe une intrigue d'amour des plus compliquées, rehaussée par la mise en place, dans un asile, d'une série de divertissements avec des personnages de fous. Cette sorte de reprise d'une intrigue bien connue depuis Garzoni et Beys, et qui semble anticiper dans un autre registre le *Marat Sade* de Peter Weiss, obtint un succès moyen, avec 11 représentations au cours de sa première saison et 3 la saison suivante⁴². Mais quelques mois plus tard, un événement semble avoir décidé les comédiens à ne plus investir dans de nouvelles productions spectaculaires : il s'agit de *La Pierre philosopale* de

⁴¹ Voir Clarke, *Guénégaud III*, 4^e partie.

⁴² Selon John Lough, à cette époque, « 10 à 15 représentations indiquaient un succès modeste mais véritable ; 15 à 22 était un chiffre considérable. Vingt-quatre environ à trente voulait dire une très grande réussite, tandis que des chiffres de 30 ou 40 ou plus étaient tout à fait exceptionnels » (John Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1957, p. 52) (ma traduction).

Thomas Corneille, dont la partition était encore une fois de Charpentier, et qui fut enlevée de l'affiche pour des raisons que personne jusqu'ici n'a pu déterminer⁴³, après seulement deux représentations, alors que les décors et les autres frais de production n'avaient pas été payés.

Les Comédiens Français n'était pourtant pas prêts à abandonner totalement le spectaculaire, mais préférèrent dorénavant reprendre de vieilles pièces à machines au lieu de courir le risque d'en créer de nouvelles⁴⁴. Peut-être considéraient-ils ces succès d'antan comme des valeurs sûres, avec l'attraction supplémentaire de la rareté, puisque la plupart des pièces à machines ne pouvaient pas faire partie du répertoire de base pour des raisons techniques. La première de ces œuvres à grand spectacle à être reprise fut l'*Endimion* de Gilbert en 1681-1682. Elle avait probablement été créée à l'Hôtel de Bourgogne, mais avait précédemment été jouée par la troupe de Molière. Elle fut suivie en 1682-1683 par la reprise la plus réussie de toute cette période : l'*Andromède* de Pierre Corneille, qui fut reprise directement du répertoire du Marais et qui fut donnée 45 fois – ce qui est étonnant pour cette époque et surtout pour une reprise.

Une autre pièce reprise cette saison, *Le Comédien poète* de Thomas Corneille, contenait elle aussi des éléments spectaculaires, tout comme *Panurge* de Montauban, repris au cours de la saison suivante. 1683-1684 vit aussi la reprise d'une deuxième grande pièce à machines du répertoire du Marais : *La Toison d'or* de Pierre Corneille qui fut jouée 34 fois. Il faut noter que ces trois pièces à machines, *Endimion*, *Andromède* et *La Toison d'or*, furent toutes reprises au mois du juillet, alors que l'hiver était la saison typiquement associée à ce genre. Au mois d'octobre 1684, *Psyché* de Molière, Pierre Corneille et Quinault, reprise directement du répertoire du Palais-Royal, eut 23 représentations, et en 1685-1686, on joua deux pièces à machines de Donneau De Visé, venues du répertoire du Marais : *Les Amours de Vénus et d'Adonis* et *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*. Mais la popularité du genre commençait à fléchir, puisqu'elles ne furent jouées que six et cinq fois respectivement. Néanmoins, en 1688-1689, la troupe tenta un dernier coup et monta *Les Amants magnifiques* de Molière, dans ce qui était en effet une création, puisque la pièce avait été jouée pour la première fois à la cour et n'avait jamais été vue à la ville. Ce fut sans doute une déception puisque la pièce ne fut donnée que 13 fois.

⁴³ J'ai récemment émis quelques hypothèses nouvelles à ce sujet : « Back to Black: Variable Lighting Levels on the Seventeenth-Century French Stage, Lavoisier and the Enigma of *La Pierre philosophe* », *Insights*, 2017, <https://www.dur.ac.uk/ias/insights/volume10/article2/>.

⁴⁴ Il est à remarquer que puisqu'ils faisaient construire souvent de nouveaux décors et de nouvelles machines le coût pouvait être supérieur à celui des créations.

Comme je l'ai dit dans mon introduction, il s'agit ici de travaux en cours. Je compte, par la suite, inclure des chiffres relatifs à la fréquentation et aux recettes pour enquêter sur le succès des différentes catégories de pièces (tragédie, comédie, pièce spectaculaire, créations, reprises), en classant les spectateurs en fonction des différentes catégories de places et en estimant le revenu que la troupe en tirait, tout comme j'ai déjà fait pour l'Hôtel Guénégaud⁴⁵. Cependant, j'espère avoir montré comment, en réunissant des œuvres de ses différentes troupes constituantes, la Comédie-Française a réussi dès ses débuts à établir les bases de ce qui est devenu ensuite un répertoire national.

Et je terminerai avec une dernière réflexion. J'ai commencé en soulignant combien le répertoire de la Comédie-Française était profus, compte tenu du petit nombre de représentations dévolu à la vaste majorité des pièces. Il me semble, pourtant, que ces deux faits sont liés – pour maintenir tant de pièces dans le répertoire il fallait néanmoins les jouer régulièrement pour que les comédiens les aient en mémoire. Il fallait les « faire tourner » pour ainsi dire. À mon avis ce besoin de conserver les textes en mémoire constitue la clé de la composition du répertoire, plutôt qu'un désir de la part du public de voir telle ou telle pièce. Et je trouve que le fait de pouvoir jouer plus de cent pièces saison après saison (et qui ne sont pas toujours les mêmes) représente un exploit digne d'être loué⁴⁶.

Jan Clarke
Durham University

⁴⁵ Clarke, *Guénégaud I*, p. 243-254.

⁴⁶ Selon Chappuzeau, « une grande piece peut être sceue au bout de huit jours [et il] y a d'heureuses memoires, à qui un rôle quelque fort qu'il soit ne coute que trois matinées », mais il ne parle que des créations (*Le Théâtre français*, p. 107).